

Polskoromantyczne widma Josepha Conrada. Prolegomena do badań nad polskim obliczem pisarza*

W orbicie tematów i problemów oddziaływania polskich lektur roman-tycznych na pisarstwo Josepha Conrada do dziś nie udało się wyjść poza istotny, aczkolwiek wstępnie jedynie zarysowany obszar klasycznych preli-minariów. Stało się tak, co znamienne, pomimo istniejącego, częściowego stanu badań (tworzyli go nie tylko w Polsce – Manfred Kridl, Józef Ujejski, Wacław Borowy, Julian Krzyżanowski, Kazimierz Wyka, Andrzej Busza, Stefan Zabierowski, Wit Tarnawski i wielu innych, w najnowszych pracach natomiast m.in. Mary Morzinski oraz Jean M. Szczypien¹⁵). Wraz z ramową

* Używając metafory „polskiego oblicza Conrada”, celowo nawiązuję do głośnej w światowej conradystyce monografii autorstwa Yves’a Hervoueta, *The French Face of Joseph Conrad*, Cambridge 1990. Jak pisał na jej temat Zdzisław Najder: „imponująca erudycją – a mimo wszystko niepełna! – książka Yves’a Hervoueta o »francuskim obliczu« Josepha Conrada ukazuje zaskakującą liczbę zapożyczeń Conrada z literatury francuskiej. Od poszczególnych zwrotów i motywów stylistycznych – do całych scen, często niemal żywcem przeniesionych z francuskiego oryginału do angielskiego tekstu i nowego kontekstu. Dotyczy to nie tylko takich utworów, jak *W zawieszeniu*, gdzie akcja oparta jest w znacznej mierze na pamiętnikach Comtesse de Boigne. Filiacje występują w całej twórczości Conrada, także w utworach, które z Francją nic wspólnego nie mają – jak w *Murzynie z załogi »Narcyza«*, gdzie opis śmierci Waita jest kopią sceny w *Bel-Ami* Maupassanta, albo we *W oczach Zachodu*, gdzie Natalia Haldin odzywa się słowami Madame de Rênal z *Czerwonego i czarnego*. Nie będę się tu zajmował posądzeniami Conrada o plagiat; zostały przekonująco odrzucone. Jak napisał Ian Watt, »W pewnym sensie Conrad jest najmniej wtórnym z pisarzy; bardzo niewiele z tego, co napisał, można by wziąć za czyjś inny utwór«”. Z. Najder, *Dla kogo pisał Joseph Conrad?* (tekst wykładu, jaki autor wygłosił w Tuluzie w czasie „Semaine polonaise”, 24 kwietnia 2007), „Culture” 2008, z 16 czerwca, <https://culture.pl/pl/artikul/dla-kogo-pisal-joseph-conrad> (dostęp: 24.01.2018).

¹⁵ M. Kridl, „*Lord Jim*” Conrada, „Przegląd Współczesny” 1929, nr 81 i 82; J. Ujejski, *Conrad i Polska*, w: tegoż, *O Konradzie Korzeniowskim*, Warszawa 1936, s. 11–63; W. Borowy, *Fredro i Conrad* oraz J. Krzyżanowski, *O tragedii na Samburanie*, w: *Wspomnienia i studia o Conradzie*, wyb. i oprac. B. Kocówna, Warszawa 1963, s. 246–252, 333–337; K. Wyka, *Wyspa na polskiej zatoce*, „Twórczość” 1964, nr 10, s. 90–102; A. Busza, „*Karain*”, w: tegoż,

zgoda jednakże na uogólnienia nadchodził – co trzeba podkreślić – fasadowy opór wobec szczegółowych koncepcji określania wpływu, który to na Conrada mógł wyrzucić szeroko rozumiany polski romantyzm. Nadal symptomatyczny pod tym względem pozostaje komentarz Zdzisława Najdera zamieszczony we wstępie do polskiego wydania *Listów* pisarza z 1968 roku:

Kiedy Conrad używa (a czasem i nadużywa) romantycznych czy neoromantycznych zwrotów jak „bezkresne przestworza”, „niezglębione tonie”, „nieubłagany los”, „posępne fatum”, „wieczyste tajemnice” itd. – trzeba umieć oddzielić stylistyczną powłokę od treści, która z idealizmem filozoficznym nie ma nic wspólnego: żadne niezbadane, tajemne siły losu nie odgrywają jakiejkolwiek roli przyczynowej w utworach Conrada. Niezależnie od „duchologicznego” czasem słownictwa cała motywacja wydarzeń utrzymana jest w ramach empirycznego prawdopodobieństwa¹⁶.

Dobrze wiedzieć, z jakim „idealizmem filozoficznym” Najder rzeczywiście tu dyskutuje, i tym samym – czego w istocie chce dowiedzieć, a przynajmniej – co pragnąłby zasugerować. Wiele na to wskazuje, że implikuje on autorowi *Murzyna z załogi* „Narcyza” pogląd dość dwuznaczny – romantyczny i neoromantyczny indyferentyzm mianowicie, a także atematyzm i konwencjonalizm. Pod pojęciem romantyzmu rozumie zaś określony zespół jakości estetycznych, które swobodnie można przypisać do tzw. czarnego romantyzmu w obrębie twórczości polskiej szkoły ukraińskiej. To bowiem z dziełami takimi jak *Maria Antoniego Malczewskiego* i *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego łączyć należałoby specyficzny model obrazowania, który Najder kontekstualizuje w swoim tekście za pomocą metafor „nieubłaganego losu”, „posępnego fatum” albo „wieczystych tajemnic”.

To wszystko obecne u Conrada ukazuje Ryszard Przybylski w słynnym studium *Świat jako maszyna piekielna. (O „Zamku kaniowskim” Goszczyńskiego)* jako spuściznę określonego rodzaju, będącą owocem zawrotnej literackiej kariery fatalistycznej antropologii romantycznej w łonie polskiej szkoły ukraińskiej:

Conrad's Polish Literary Cackground and Some Illustrations of the Influence of Polish Literature on His Work (ex "Antemurale X"), Romae–Londini 1966, s. 209–213; S. Zabierowski, *Conrad a romantycy polscy*, w: tegoż, *Conrad w Polsce. Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896–1969*, Gdańsk 1971, s. 133–155; W. Tarnawski, *Conrad a Malczewski*, w: tegoż, *Conrad. Człowiek – pisarz – Polak*, Londyn 1972, s. 211–212; M. Morzinski, *Linguistic Influence of Polish on Joseph Conrad's Style*, Boulder–Lublin 1994; J.M. Szczypien, *„Sailing towards Poland” with Joseph Conrad*, New York 2017.

¹⁶ Z. Najder, *Wstęp*, w: J. Conrad, *Listy*, wyb. i oprac. Z. Najder, przeł. H. Carroll-Najder, Warszawa 1968, s. 8.

Bunt jest formą skazania i autozagłady indywidualności. Świat romantyków był równie mechaniczny, co uniwersum klasyków. Nie miejmy złudzeń. Nie wierzymy w te wszystkie opowieści o intuicyjnym przenikaniu istoty bytu. Świat romantyków to również wykoncypowana machineria. U klasyków była to wszak maszyna puszczona w ruch przez dobry rozum. Oczywiście był to twór wymagany, ale za to jakże ludzki. Maszyna romantyków była również dziełem umysłu, ale jakże zgnębionego, jak zrozpaczonego, jak przestraszonego, jak upodłonego. Była to zaiste piekielna maszyna¹⁷.

Komentarz Najdera do *Listów* Conrada – jestem o tym przekonany – warto przeczytać raz jeszcze w nowej perspektywie, którą ustala współczesny stan badań nad polską szkołą ukraińską (zatem nie tylko Ryszard Przybylski, lecz także m.in. Halina Krukowska oraz Jarosław Ławski¹⁸). Już bowiem za sprawą Przybylskiego, który rozpatruje problem fatalistycznej antropologii polsko-ukraińskiej z punktu widzenia sporów między romantykami a klasykami, widać, że Najder w swojej ocenie romantycznego stylu Conrada realizuje ten sam sposób myślenia, co Przybylski. Conrad zatem praktykował ów sposób pisania nieświadomie, miało to w sobie więcej z manieri niż z intertekstualnej gry, ponieważ w istocie autor *Jądra ciemności* to „maszyna puszczona w ruch przez dobry rozum”, a więc zupełnie niepodobna do ukraińskich „maszyn”, czyli „dzieł zgnębionego i upodłonego umysłu”.

To zdecydowanie warte zauważenia oraz odnotowania – te same cechy, w które Przybylski wyposaża tzw. dobrego klasyka, Najder przypisałby najpewniej Conradowi, chcąc zasugerować jego romantyczny indyferentyzm. Likwidacja problematyki makabry, frenezji romantycznej, do tego kwestii pogranicza polsko-ukraińskiego silnie obecnej w utworach polskiej szkoły ukraińskiej, uznanie wszystkich tych wątków za nerelevantne dla dzieł Conradowich doprowadzić ma zaś do wyprowadzenia konkretnych ram nowego portretu pisarza. Conrad Zdzisława Najdera to bowiem także romantyk, lecz romantyk wyspowy, postępujący w zgodzie z anglosaskim prawidłem etycznym *sense and sensibility*. To Conrad – pomimo epizodów depresji, nerwicy i napadów melancholii – rozważny oraz romantyczny, a więc taki, który pozwala sobie zrozumieć Anglikom w dostępnym im romantycznym kluczu anglosaskim (czego dowodzi Agata Bielik-Robson, skrajnie odmiennym od polskiego¹⁹).

¹⁷ R. Przybylski, *Świat jako maszyna piekielna. (O „Zamku kaniowskim” Seweryna Goszczyńskiego)*, w: „Szkoła ukraińska” w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie, red. S. Makowski, U. Makowska, M. Nesteruk, Warszawa 2012, s. 98.

¹⁸ H. Krukowska, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011; J. Ławski, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.

¹⁹ A. Bielik-Robson, *I rozważna, i romantyczna, czyli o racjonalności romantyzmu*, w: *też*, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 5–20.

W dychotomii Ryszarda Przybylskiego należałby do wyróżnionego, ekskluzywnego grona dobrych klasyków:

Albowiem przerażeni nieporządkiem świata romantycy z przedziwną lubością wymyślali swą piekielną maszynę do oszołomienia i zagłady człowieka. Zamiast klasycznej harmonii materialnego uniwersum człowieka zaproponowali porządek zła i zniszczenia. Ten swój bezmyślny gest zaczęli przedstawiać jako intuicyjną pracę ducha, który w ten sposób dociera do istoty bytu, chociaż była to tylko szczególnie ponura zdrada ideałów. Klasycyzm był wielką szkołą radości istnienia. Romantyzm stał się przedszkolem wielkiego pesymizmu. Klasycyzm uczył rozsądnego liczenia się z rzeczywistością. Romantyzm ponad rzeczywistość stawiał ekspresję osobowości i surrealistycznej idei. I pędził w ten sposób ludzi do buntu, który przynosił im tylko zagładę²⁰.

Pod słowami badacza romantyzmu częściowo przynajmniej mógłby podpisać się Najder. Conradowska, romantyczna tragedia honoru, a zatem m.in. tragedia Jima z *Lorda Jima*, nie może być rozpatrywana w innych estetycznych kategoriach romantyzmu niż anglosaskie założenia *sense and sensibility*. Na pewno nie należy jej bezwzględnie interpretować w kategoriach ukraińskiej frenezji romantycznej. Owszem, autor *Życia Josepha Conrada-Korzeniowskiego*, interpretując *Lorda Jima*, powołuje się na europejskie i polskie etosy szlachecki oraz rycerski, lecz oba zakorzenione są w staropolskiej, nie w romantycznej antropologii literackiej. To zaś, na co Najder nie mógłby się zgodzić, przyjmuje z przekonaniem m.in. Adam Gillon, wskazując na paralele między Conradowskim Jimem a Kordianem Juliusza Słowackiego. Tęgo rodzaju krok byłby jednak dla Najdera rozerwaniem spójni, jaką żmudnie konstruował dla Conrada, łącząc jego pisarstwo z anglosaskim ideałem XIX-wiecznego *sense and sensibility*. Mówiąc krótko, jeżeli romantyzm, to jedynie ten funkcjonalny i korzystny, gdy przychodzi identyfikować Conrada-Korzeniowskiego z literaturą angielską.

W ten właśnie sposób ucieleśniony został rzeczywisty paradoks w badaniach nad tzw. Conradowskim polskim zapleczem twórczości. Wraz z przyrostem wiedzy o polskich kontaktach oraz znajomościach autora *Księcia Romana*, razem z krytyczną edycją korespondencji pisarza z Polakami, zabrakło intertekstualnej, kompletnej monografii oddziaływania polskiego romantyzmu na Josepha Conrada. Celem tej pracy jest zatem tematyczna oraz problemowa integracja wątków romantycznych w jego pisarstwie oraz próba dowiedzenia, że polskim, romantycznym kluczem motywów oraz wątków pisarz Polak posługiwał się w sposób wyrafinowany, złożony, a przede

²⁰ R. Przybylski, *Świat jako maszyna piekielna...*, s. 110–111.

wszystkim – konstelacyjny, wytwarzając w swoich tekstach niekiedy konceptualny palimpsest, regularną mozaikę romantycznych wątków polskich, z którymi gra miała stanowić ukryty, subtelnie artykułowany temat niejednego Conradowskiego utworu.

Ten typ założeń, z pewnością mogący zniechęcać do siebie arbitralnością i częściową tylko sprawdzalnością hipotez, domaga się – to jasne – licznych zastrzeżeń, przybliżeń, także objaśnień. Bezwzględnie należy je sformułować. Polski romantyzm oddziałuje na Conrada za pośrednictwem różnych modeli i paradygmatów. Po pierwsze – w obszarze tekstu Conradowskiego nie jest łatwo oddzielić od siebie polskoromantyczną aluzję, parafrazę oraz reminiscencję tematyczną. Przemożne wrażenie obecności „wtórnego kodowania” polskiego stylu romantycznego w tekście pisarza wynika zatem z nagromadzenia motywiki określonego typu (dla przykładu: noc, sen, śnienie, a także oniryzm z nokturnowością w *Opowieściach niepokojących*²¹) oraz ze sposobu ewolucji konkretnej grupy motywów w tekście i innowacyjnej drogi ich przearanżowywania w stosunku do romantycznego, szczególnie zaś polskoromantycznego, oryginału. Po drugie – w rekonstrukcji intertekstualnego modelu relacji i uwarunkowań „Conrad a romantyzm polski” nie jest możliwe wyznaczenie ostrej granicy pomiędzy tym, co jeszcze stanowi element świadomej gry intertekstualnej Conrada z jego polską spuścizną, a tym, co zaś jest już podprogowo ujawniającymi się, prześladowczymi tematami i rematami (*haunting themes*) jego sposobu pisania.

W do tego stopnia zawikłanej sytuacji zestawienia i porównania metodą komparatystyczną należy postugiwać się wyjątkowo ostrożnie, gdyż to nader czułe w tym przypadku narzędzie bardzo łatwo wypaczyć, co doprowadzi do popełnienia błędu polonocentryzmu w badaniach, a następnie do zafałszowania wyników. Warto więc wprowadzić co najmniej cztery plany badania:

²¹ W *Karainie* dla przykładu Mindanao, dominium Karaina – jak wspomina narrator opowiadania – „wydawał się nam krajem bez wspomnień, żalów i nadziei; krajem, gdzie nic nie mogło przetrwać nadejścia nocy i gdzie każdy wschód słońca – niby oddzielny, olśniewający akt stworzenia – był oderwany i od wczoraj, i od jutra” („it appeared to us a land without memories, regrets and hopes; a land where nothing could survive the coming of the night, and where each sunrise, like a dazzling act of special creation, was disconnected from the eve and the morrow”). J. Conrad, *Karain. Wspomnienie*, przeł. A. Zagórska, w: tegoż, *Dziela*, t. 4: *Opowieści niepokojące*, przeł. H. Carroll-Najder, H. Gay, A. Zagórska, Warszawa 1972, s. 15; tenże, *Karain. A Memory*, w: tegoż, *Selected Works of Joseph Conrad. Including the Novels “Lord Jim”, “Nostromo”, “The Secret Agent” and the Short Stories “Youth”, “Typhoon”, “Heart of Darkness”, “The End of the Tether” & “The Shadow Line”*, Hertfordshire 2005, s. 804. Zob. również studium Michaela Greaney na ten temat: *Terribly Strange Beds. Conrad, Sleep and Modernism*, „The Conradian” 2012, nr 37, s. 1–19.

ten pierwszy to obszar bezpośrednich, niepowątpiewalnych nawiązań Conrada do polskoromantycznej spuścizny (np. do *Konrada Wallenroda* w *Szaleństwie Almayera*), ten drugi to z kolei sfera nawiązań pośrednich, choć przekonujących sposobem egzemplifikacji (np. nawiązanie do *Czatów* w *Karainie*). Ten trzeci to sfera przypadków granicznych, w debacie nad którymi jest zasadne zapytać precyzyjnie o wymiar oraz rodzaj świadomości intertekstualnej Conrada (w tej grupie ulokować należy podstawowe zupełnie interteksty odsyłające do dramatów oraz poematów Słowackiego, prawie nigdy niewerbalizowane przez pisarza wprost). Czwarta sfera, najbogatsza oraz równie zasadnicza co poprzednie, to rezerwuar Conradowskich reminiscencji tematycznych, które odgrywają fundamentalną rolę w określaniu polskoromantycznej aury tekstów pisarza (sposób dyskusowania Alvana Herveya ze swoją żoną w opowiadaniu *Powrót* powielił schemat klasycznej tyrady romantycznej, co więcej nasuwa skojarzenie z Wielką Improwizacją z Mickiewiczowskich *Dziadów cz. III*).

Wymienione już przed momentem *Karain* i *Powrót* są opowiadaniem włączonymi w obręb szczególnie wyraźnie operujących polską hiperbolą romantyczną *Opowieści niepokojących*, tomu Conrada z 1898 roku. John Stape, pisząc w biografii pisarza o *Idiotach*, innym z opowiadań zbioru, zaznacza, że tą akurat fabułą stworzoną niejako „na wzór pisarstwa [Marguerite – K.S.] Poradowskiej”, belgijskiej autorki polskiego pochodzenia, dalekiej krewnej, przyjaciółki Conrada, „powrócił [on – K.S.] do Maupassanta i Flauberta”²². W *Karainie* – kontynuuje rzecz Stape – na kształt tekstu „w znacznym stopniu wpłynęło opowiadanie *Tamango* Prospera Mérimée”²³, zaś w *Placówce postępu* fabuła opowiadania poprowadzona została „na wzór opublikowanej pośmiertnie powieści Flauberta *Bouvard i Pécuchet* (1881)”²⁴.

Dobrze jest spojrzeć na rezultat kwerendy Stape’a w sprawie intertekstualności *Opowieści niepokojących* z charakterystycznej perspektywy tzw. polskiego zaplecza pisarza. Ten specyficzny horyzont ujawniłby szybko bowiem, że choć efekt poszukiwań jest w tym przypadku bogaty (Maupassant, Flaubert, Mérimée, Poradowska...), pozostaje on jednostronny, nie angażuje wszak osobnego, całego zespołu odwołań, a nierzadko – mikro- i kryptoodwołań: zwartego i rozległego zarazem konglomeratu polskich kontekstów romantycznych. Nigdy niepodjęte w oddzielnej pracy intertekstualne badania nad Conradem wymagają bowiem swoście przeformułowanej metody analizy. Można ją nieco przybliżyć za pomocą modelu intertekstualnego krzyżowania

²² J. Stape, *Mąż i pisarz (1896–1898)*, w: tegoż, *Joseph Conrad*, przeł. J. Chmielewski, Warszawa 2009, s. 133–134.

²³ Tamże, s. 140.

²⁴ Tamże, s. 135.

kontekstów. Krzyżowanie ich oznacza, że w *Karainie* koegzystują ze sobą w osobnym powiązaniu, które należałoby wyjaśnić, a przynajmniej zasugerować – *Tamango* Mériméego i *Dziady* Mickiewicza, w *Idiotach* – np. *Horla* Maupassanta i *Maria* Malczewskiego, w *Placówce postępu* z kolei – *Bouvard i Pécuchet* Flauberta oraz *Sen srebrny Salomei* Słowackiego.

Conradowska intertekstualność to więc specyficzna „intertekstualność krzyżująca”, w przypadku której metoda krzyżowania kontekstu może (to dosyć prawdopodobne) domagać się intertekstu polskojęzycznego, często nie tyle XIX-wiecznego *sensu largo*, ile romantycznego *sensu stricto*, nadającego oryginalnemu tekstowi Conrada szczególnego, stylowo-formalnego kolorytu, który Edward Garnett mógł rzeczywiście rozpoznać jako na poły ekscentryczny, „słowiański tembr” Conradowskiej narracji (przeciw czemu pisarz emocjonalnie wystąpił²⁵). Ów „polski, romantyczny faktor” obecny jest w Conradowskim piśmarstwie w sposób bezwarunkowy i nieuwarunkowany, a zarazem „widmowy”, tzn. tak, jak pojęcie to rozumiał m.in. Jacques Derrida, twórca terminu i teorii widmontologii²⁶:

Według Derridy, badacz naukowy w tradycyjnym tego słowa znaczeniu nie będzie nigdy w stanie nawiązać dialogu z widmami, gdyż po prostu ich nie zauważy, gotowy pominąć je jako coś nic nieznaczącego, nieistniejącego lub śladowego. Intelektualista spragniony twardych sensów jest za mocno osadzony w metafizyce obecności, zbyt gorliwie posługuje się zasadą niesprzeczności, dlatego widzi jedynie to, co jasne i wyraźne, co potrafi natrętnie, obcesowo, w pełni zamaniestować swoje niezaprzeczalne, namacalne istnienie. To, co się tylko zjawia, opiera się ontologizacji, w związku z czym desperackie i pełne przemocy próby Horacja [bohatera *Hamleta* – K.S.], by uczynić z efemerycznej, zmiennej rzeczywistości coś, co można by uwięzić w gorszej pojęć naukowych, kończą się niepowodzeniem. Traktując widmo jako byt w pełni istniejący, przejrzysty i całkowicie dostępny, czynimy je niewidocznym dla narzędzi, jakimi się posługujemy, czyli spragnionych niepodważalnego sensu oczu²⁷.

²⁵ J. Conrad, *Letter to Edward Garnett, 28 August 1908*, w: tegoż, *The Cambridge Edition of the Letters of Joseph Conrad*, t. 4: 1908–1911, red. F.R. Karl, L. Davies, Cambridge 1983, s. 225–226.

²⁶ „Po lekturze książki *Cryptonymie, le Verbiere de l'Homme aux Loups* francuski myśliciel już nigdy się nie uwolnił od filozoficznej melancholii, ale od tej pory jego zainteresowanie widmami przybierało różnorodne formy. W 1983 roku wziął udział w filmie fabularnym pod tytułem *Ghost dance* w reżyserii Kena McMullena. Jednak dopiero dziesięć lat później, w związku z zaproszeniem na konferencję zatytułowaną *Dokąd zmierza marksizm?*, Derrida zdecydował się wprowadzić do dyskursu humanistycznego całkowicie autorską koncepcję widm i przez jej pryzmat spojrzeć na heterogeniczne dziedzictwo Karola Marksa”. A. Marzec, *Wstęp*, w: tegoż, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015, s. 9–10.

²⁷ A. Marzec, *Widma. Anachroniczność*, tamże, s. 206.

Skutkiem połączenia tzw. metody hauntologicznej z intertekstualną stać się musi w perspektywie utworów Conrada konstatacja, że jego tekst istnieje nie tyle w swojej utrwalonej postaci, ile w rodzaju „intertekstualnej projekcji”. Za ową „projekcyjność” zaś odpowiadać ma właśnie sieć polskich intertekstów. Określona Conradowska proza to – mówiąc obrazowo – w połowie tekst-widmo, a w połowie tekst-krzyżówka intertekstualna²⁸. Stosownymi określeniami są tutaj także: intertekstualna mutacja bądź hybryda, w której – ażeby zachować spójność, zwartość i integralność dzieła literackiego, poszukuje się sposobu pseudoharmonizacji dwóch przeciwstawnych rodzajów intertekstów: globalnego i lokalnego, europejskiego i polskiego. W *Nostromo* chociażby spotykają się na równych prawach realistyczna powieść panoramiczna z polskim dramatem romantycznym, dając dzieło ukształtowane w określony, idiomatyczny sposób, w równym stopniu przesyczone romantyczną grandilowencją, operowością oraz metateatralnością, co rozlegle wyprowadzanymi w tzw. uniwersum tekstu technikami punktu widzenia.

W planie szczegółowym jednocześnie „widmowy” w rozumieniu Derridańskim wpływ Malczewskiego krzyżuje się z oddziaływaniem Maupassanta, „widmowe” oddziaływanie Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego z kolei „nawiedza” tekst Conradowski tak efektywnie, jak wyraźne aluzje do pisarstwa Prospera Mériméego, a także Gustave’a Flauberta. Narracja ukraińskiej powieści poetyckiej (wymienieni Goszczyński, Malczewski, a nawet Tomasz August Olizarowski) oraz narracja Maupassantowska też koegzystują ze sobą, tworząc suwerennie stop cech, które to dopiero wzięte razem dają się nazwać specyficznym, przesądzającym o światowej marce pisarza, Conradowskim modusem opowiadania. Wspierająca ten tryb odczytań Conrada połączona metoda intertekstualno-hauntologiczna znajduje odpowiednią podstawę na gruncie conradystyki także ze względu na istniejący stan badań na temat pisarza, gdzie dyskusje nad jego „widmami polskości” były prowadzone na długo przed publikacją przez Derridę książki *Widma Marksa*

²⁸ Choć na gruncie polskiego literaturoznawstwa nie byłem w stanie znaleźć żadnych przykładów monografii wykorzystujących narzędzia tzw. widmowej intertekstualności, problem wzorca metodologicznego skutecznie rozwiązały w tej sytuacji filologie obce. Stosownego przykładu, a wraz z nim teorii „widmowej intertekstualności” dostarczają nam nieoczekiwanie polskie studia anglistyczne: tu szczególnie Edyty Lorek-Jezińskiej nad współczesnym kobiecym dramatem w Wielkiej Brytanii. Zob. E. Lorek-Jezińska, *Hauntology, Intertextuality, Revision*, w: tejsze, *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British Drama by Women Playwrights*, Toruń 2013, s. 21–74. Oczywiście – widmontologia jako taka jest obecna we współczesnych badaniach, w ostatnim czasie zob. *Widma przeszłości. Kultura i literatura dziecięca i młodzieżowa w perspektywie hauntologicznej*, red. W. Kostecka, A. Mik, M. Niewieczerał, M. Skowera, Warszawa 2025.

z 1993 roku (już w 1976 Gustav Morf wydał ważną dla tematu monografię *The Polish Shades and Ghosts of Joseph Conrad*²⁹).

Rzeczywisty wymiar trudności, z jakimi polski badacz Conrada obcuje, usiłując przebadać polską (nie tylko romantyczną) intertekstualność jego dzieła, niech unaoczni przykład nie w pełni oczywistych odwołań pisarza do mitu Mickiewiczowskiego romantyzmu wulkanicznego. Tekstem założycielskim i otwierającym zarazem horyzont mitologii polskiego czynu narodowego stała się *Dziadów cz. III*, w nich zaś słynna wypowiedź Piotra Wysockiego w scenie przedstawiającej salon warszawski oparta na wizji narodowej katabazy, zejścia do wnętrza, samego jądra narodu: „Nasz naród jak lawa, / Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa, / Lecz wewnętrzznego ognia sto lat nie wyziębi; / Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi”³⁰.

O tym, że Conradowi nieobojętna była filozofia romantycznego wulkanizmu, zaświadczyć może wywiad, jaki z pisarzem przeprowadził Marian Dąbrowski w 1914 roku. Niemal zmuszony wówczas do odpowiedzi, indagowany, niechętnie, chociaż z przekonaniem odwołał się – jak się zdaje – do kategorii romantycznego profetyzmu i wulkanizmu: „Wielkie słowa, wielkie słowa mam mówić? To trudno, bardzo trudno. Nie jestem wielkością, ani nie jestem prorokiem. Pali się we mnie jednak wasz nieśmiertelny ogień, mały on, nieznaczny, *lueur* tylko, ale jest, trwa”³¹.

Czy można odczytywać te słowa jako ostrożną, niezwykle oszczędną w stosowanej hiperboli deklarację uprawiania „pisarstwa wulkanicznego”? To daleko idąca interpretacja, nie przystałbym na nią, także zważywszy na silny pierwiastek autotematyzmu mocno obecny w ciągu całej rozmowy Conrad z Dąbrowskim. To moim zdaniem coś dokładnie odwrotnego. Deklaracja zarówno więzi z wulkanizmem, jak i niezdolności – mimo patriotyzmu – do kreowania wulkanicznego światopoglądu artystycznego, do kreowania tyrteizmu. Czy „antywulkaniczne pisarstwo” Conrada jest w jakiś sposób związane z projekcyjno-intertekstualnym charakterem jego dzieł? Czy w tym polu odniesień antywulkanizm mógłby być specyficznym, romantycznym rodzajem intertekstualizmu, a właściwie – tego swoistego intertekstualizmu poręczną metaforą? Cóż, intencja pisarza z pewnością nie sięgała tak daleko, lecz ilustracyjność całego porównania pozostaje tak czy inaczej kusząca.

Komplikuje ten sposób odczytania Stefan Zabierowski, sugerując, że metaforę ognia w tym jednym przypadku Conrad zaczerpnąć mógł nie od

²⁹ G. Morf, *The Polish Shades and Ghosts of Joseph Conrad*, New York 1976.

³⁰ A. Mickiewicz, *Dziady. Część III*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3: *Dramaty*, red. Z.J. Nowak, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 209.

³¹ M. Dąbrowski, *Rozmowa z J. Conradem*, s. 46. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia i wyróżnienia pochodzą ode mnie – K.S.

Mickiewicza, ale z powieści poetyckiej Juliusza Słowackiego *Lambro*³². Uwaga to słuszną, szczególnie że *Lambro* pozostaje dla Conrada chyba jednym z najważniejszych źródeł aluzji i parafraz (a jak już wskazywałem, posługuje się on parafrazą ze Słowackiego wyjątkowo rzadko). Najbardziej spektakularnym przykładem tego typu zapożyczenia z *Lambra* jest angielski tytuł Conradowskich esejów o morzu, tj. *The Mirror of the Sea*. W powieści poetyckiej Słowackiego „zwierciadło morza” stanowi metaforę stygmatyzującego przeznaczenia bohatera utworu, greckiego powstańca i korsarza:

I noc przekląłem, i morza zwierciadło,
Morze tak ciche, czemu burz nie miało?
Gdy w nie patrzałem – moje czucie mdlało,
Patrzałem w czucie, moje czoło bladło
I mgły na serce spadały jak śniegi³³.

Skoro zatem w wywiadzie Conrada z Dąbrowskim w istocie pojawia się aluzja do znanej frazy z *Lambra* Słowackiego, jak sugeruje to Zabierowski („Więc będę śpiewał i dążył do kresu, / Ożywię ogień, jeśli jest w iskie”³⁴), to nie ma w nim... Mickiewiczowskiego mitu romantyzmu wulkanicznego. Jednakże wulkaniczna metaforyka Piotra Wysockiego z *Dziadów cz. III* raz po raz w pisarstwie Conrada powraca. Jeden zaś z najwymowniejszych i najbardziej intrygujących „wulkanicznych” passusów Conradowskiej prozy znajdujemy w najmniej oczekiwanym momencie lektury *Opowieści niepokojących*, tj. czytając *Idiotów*, opowiadanie powstające w trakcie półrocznej podróży poślubnej Conrada z Jessie George po Bretanii w 1894 roku. Opis bretońskich chłopów poprzez nieoczekiwane nałożenie na narrację klisz romantyzmu wulkanicznego „wypacza” bezstronną, „naturalizującą” narrację *Idiotów* pisaną do tej pory niejako *à la* Maupassant. Sposób organizacji wypowiedzi narratora bardzo konkretnie zaczyna bowiem zdradzać polskie akcenty, a wręcz polonizować się. Jeśli Wysocki z Mickiewiczowskich *Dziadów* mówił o „wewnętrznym ogniu” Polaków, Conradowski narrator w *Idiotach* przywołuje na wokandę „wewnętrzny ogień” trawiący bretońskie rodziny chłopskie (sic!). Do głosu dochodzi tym samym nierozliczona przez Conrada w pełni problematyka polskiej kwestii chłopskiej, idea, co do której pisarz nie wypracował nigdy – jak twierdził Addison Bross³⁵ – jednoznacznego stosunku:

³² S. Zabierowski, O „Rozmowie z J. Conradem” Mariana Dąbrowskiego z roku 1914, w: tegoż, *W kręgu Conrada*, Katowice 2008, s. 25.

³³ J. Słowacki, *Lambro. Powstańca grecki. Powieść poetyczna w 2 pieśniach*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 2: *Poematy*, red. J. Krzyżanowski, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1959, s. 186.

³⁴ Tamże, s. 20.

³⁵ „Pochopne wnioski Conrada dotyczące nieobecności elementów rewolucyjnych w programie insurekcji styczniowej są zaskakującym upraszczaniem polskiej historii. Nawet Bobrowski,